

COMPOSITION ET SIGNIFICATION
DE "LE FEU DES ORIGINES" D'E.B. DONGALA

LUSALA Lu TSASA *

NSONSA VINDA **

A B S T R A C T

In the novel Le Feu des origines, E. DONGALA evokes, through the character of Mandala Makunku, the long and painful struggle of the black man in search of authentic values successively in pre-colonial and post-independent periods.

The fire that lights up all the romantic world is then the symbol of purification and regeneration, the sign of change that situates the African in general and the Congolese in particular in the origins of negro civilization.

Facing a new constantly changing society, the novelist seems to advocate Africa's opening to external contributions and at the same time its own allegiance. This is a message that remains up-to-date.

0. INTRODUCTION

Définissant la spécificité de la littérature africaine, DIAGNE (1979) écrivait ce qui suit :

"L'oeuvre africaine est une manière spécifique de refléter mieux de vivre le réel. Elle représente et interprète la société en même temps qu'elle est discours de la société elle-même. Elle relève également de l'idéologie. C'est une vision du monde et en cela, elle requiert une technique située qui implique une lecture spécifique dans l'axe des contenus et des techniques du contexte".

En appliquant cette réflexion de DIAGNE à ce roman de l'écrivain congolais Emmanuel DONGALA, Le Feu des origines (1987), nous nous proposons d'étudier sur le plan de la composition de l'oeuvre, la manière dont s'organise l'intrigue, les techniques de découpage du texte romanesque ainsi que les procédés narratifs patents utilisés par l'auteur pour donner vie à son texte.

Dans la recherche des éléments significatifs du texte - signification de l'oeuvre -, nous tenterons de déterminer le degré d'enracinement de ce dernier dans l'espace et le temps ainsi que le symbolisme sous-jacent au comportement de certains personnages, à certains éléments de la nature évoqués dans le roman et au titre même de l'oeuvre.

I. COMPOSITION DE L'OEUVRE

I.1. L'intrigue

L'intrigue de ce roman s'organise selon le modèle d'un conte traditionnel.

* Assistant au Département de Français de l'I.S.P.-Mbanza-Ngunqu.

** Professeur Ordinaire. Département de Français de l'I.P.N. à Kinshasa.

Toute la trame de l'histoire contée est centrée sur un personnage principal, Mandala Mankunku.

Né dans la solitude de la forêt, cet enfant aux "yeux verts" grandira sous la protection du patriarche Nimi-a-Lukeni et de son oncle maternel Bizenga. Mais c'est en particulier sous l'égide de ce dernier que Mandala Mankunku s'initie aux secrets de la chasse et de la pharmacopée traditionnelle, ce qui lui a valu le nom très significatif de "Nganga", le bon sorcier guérisseur par opposition à son professeur de "Maître".

C'est donc à cette étape de sa vie qu'intervient, comme un véritable coup de théâtre, un rebondissement de l'action correspondant au débarquement des colons en terre africaine.

Mandala Mankunku entreprend désormais une lutte sans merci contre "la contrainte du caoutchouc", "l'impôt obligatoire" pour soutenir la métropole dans son effort de guerre, les travaux forcés dans la construction du chemin de fer Congo-Océan ainsi que les exactions perpétrées par les "mbulu mbulu", miliciens indigènes à la solde du colonisateur.

Excédé par la mort de ses parents assassinés par des miliciens en quête de pitance, Mandala tue son oncle et chef du clan pour avoir pactisé avec l'étranger contre quelques maigres cadeaux personnels.

Ce vide qui s'est créé (assassinat de ses parents, parricide) autour du héros contraint ce dernier à quitter le village pour la ville où il exerce le métier de conducteur de locomotive, ce qui lui a valu le très significatif sobriquet de Masini Mupepe (Machine, locomotive/Vent).

En sa qualité de président d'une amicale à base tribale, Mangala devient l'acteur principal de la lutte pour l'indépendance et la sauvegarde de la dignité des siens.

Mais le retour des Blancs qu'il avait pourtant combattus toute sa vie durant ne comble guère ses attentes. En effet, alors qu'il rentrait d'une visite familiale, Mangala Mankunku qui n'avait pas sa carte d'identité sur soi, tombe dans les filets de jeunes militants défenseurs de la REVOLUTION, du PARTI (inique) et de son GUIDE, symboles du nouveau pouvoir africain.

Ayant bénéficié de la "largesse" présidentielle, Mangala consomme sa demeure en ville et prend ainsi sa retraite dans son village pour se ressourcer et y retrouver la paix des origines. Telle peut être présentée de manière succincte l'intrigue de ce roman dont nous allons tenter de déterminer le mouvement général du texte dans les lignes qui suivent.

1.2. Découpage et mouvement du texte

Le roman Le Feu des origines comprend 256 pages subdivisées en huit chapitres, répartis à leur tour en "sous-chapitres" ou petites unités de lecture numérotées de manière continue de 1 à 42.

Entre autres particularités à signaler dans la composition de l'oeuvre, ce sont ces courtes citations tirées d'^{autres} auteurs (poètes, romanciers ou philosophes) et reprises ou début de chaque chapitre élargissant ainsi le projet de l'auteur de Le Feu des origines, projet qui s'inscrit dans le cadre d'une civilisation affrontée à l'envahissement d'une autre. Pour rendre compte du découpage du texte, nous le présentons sous forme des tableaux synoptiques.

TABLEAUX SYNOPTIQUES

Ces tableaux visent à faciliter l'analyse et la compréhension du roman Le Feu des origines. Ils permettent, par exemple, de situer dans le temps et dans l'espace tel événement (cfr. troisième et quatrième colonnes).

Ils aident aussi à étudier tel ou tel personnage (cinquième colonne) au moment où il entre en scène et de voir, le cas échéant, la manière dont le narrateur retrace son portrait psychologique (sixième colonne).

L'intérêt dramatique (septième colonne) est à comprendre au sens théâtral du mot "dramatique", qui a rapport avec l'incertitude d'une action qui progresse sans cesse" (GETREY, 1982:7). Nous avons inséré dans cette colonne les informations qui permettent de déterminer l'évolution psychologique du héros.

La huitième colonne (thèmes) signale les grands débats d'idées présentés par le romancier. Ces idées, ainsi que l'on peut s'en rendre compte, recoupent le contenu des citations reprises en début des chapitres.

A la lumière de ces tableaux, il se dégage que tous les chapitres n'ont guère le même volume textuel. Ces inégalités se justifient par l'importance que l'auteur accorde à tel ou tel chapitre par rapport aux autres dans l'organisation du récit.

A titre indicatif, le volume textuel du premier chapitre (48 pages), le plus important de tous, contraste sensiblement avec ceux respectifs des chapitres VIII (4 pages) et VI (2 pages).

L'importance particulière accordée au premier chapitre se justifie par le fait que le narrateur décrit sur plusieurs pages le cadre traditionnel dans lequel est né le personnage principal, ce qui permet dès lors de comprendre non seulement ses prises de position face à son oncle maternel Bizenga, symbole de "la vieille négritude (qui) progressivement se cadavérise" (CESAIRE, 1983:59), mais aussi face aux pouvoirs colonial et post-colonial blasphématoires.

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE	PAGES	LIEUX	TEMPS	PERSONNAGES	INTERET PSYCHOLOGIQUE	INTERET DRAMATIQUE	PRINCIPAUX THEMES
Ier	48	Village Lubituku (p. 1)	Avant la colonisation	Mère de Mandala Mandala, sage Nimi les villageois	Polémique sur la naissance mythique du héros	Tout le village adopte l'enfant qui prend le nom d'un de ses ancêtres Mankunku.	-La solidarité africaine et -Le sacré traditionnel
II.	32	Toute la région au bord de l'Océan (p.57) Le bassin du fleuve Nzadi (p. 89)	Au début de la colonisation (p.58)	Les mêmes + Les blancs	Le chef Bizenga pactise avec l'étranger	La conquête par le canon Mandala se révolte contre son oncle.	-La colonisation -La trahison
III.	40	Le pays de Mankuku	Pendant la colonisation (p. 83)	Les mêmes + un missionnaire blanc.	Portrait moral des auxiliaires coloniaux	La révolte de Mandala contre le pouvoir colonial Mandala tue son oncle.	-La souffrance, -La révolte -Le thème de Dieu -L'exil
DEUXIEME PARTIE							
IV.	38	En ville (p.12p) En métropole	Pendant la seconde guerre mondiale (p. 193)	Mandala, Ambroise Pontry et d'autres citadins	Certains Noirs sont recrutés aux côtés des Blancs	Plan général de libération des pays coloniaux	-L'éveil de la conscience nationale -La vulnérabilité des anciens maîtres.

V	42	Au pays de Mandala Mankunku	Après la seconde guerre mondiale	Mutsompa et ses fidèles, Santu à Ntandu	Les colonisateurs tentent d'étouffer les premiers élans de révolte des Noirs	Massini Mupape lutte aux côtés de Mutsompa et de Santu--à Ntandu.	~La révolte contre l'envahisseur
VI	2	En Occident	après le retour des Blancs	Les noirs	L'euphorie de la fin de la colonisation	Des noirs découvrent le monde Occidental	A l'école de l'ancien maître.
VII	44	Dans une capitale africaine	Après la fête de l'indépendance(p211)	TROISIEME PARTIE Les miliciens et leur chef, Bunseki Lukeni	Potrait de deux intellectuels. Mandala est arrêté par une patrouille	Mandale reconnaît les limites de la tradition face la science moderne.	~L'arbitraire ~La dictature policière.
VIII	4	Devant sa demeure en ville Sur la route du village	A sa sortie de la prison	Mandala Mankunku	Prise de position du héros face aux mutations qui affectent le monde.	Mandala retourne dans son village	Symbiose entre traditionnalisme et modernisme.

Les deux pages du chapitre VI font suite au long processus d'éveil de la conscience nationale chez l'homme noir, objet du chapitre V (+ 42 pages), qui, va mettre fin à près d'un siècle de domination blanche. Voilà qui donne tout son sens à la détermination des Noirs d'aller à la conquête de l'Occident après la seconde guerre mondiale bravant ainsi "la neige et le verglas, le fœn et la tramontane, les rivières et les villes polluées par l'industrie..." (p.209). C'est dans cette perspective qu'il convient de circonscrire cette réflexion de l'historien burkinabé J. KI ZERBO qui estime que par cette conquête de l'Occident, l'homme noir découvrirait brutalement "l'homme blanc dans sa vérité, sans masque impérial..." (CHEVRIER, 1983:18).

L'échec du héros en ville, symbole d'un monde en pleine pourriture, semble justifier la brièveté du dernier chapitre (4 pages). Car, Mandala Mankunku lui-même se rend compte qu'il n'a plus d'autre alternative que de retourner au village (cadre abondamment décrit dans le premier chapitre) s'abreuver du "souffle des ancêtres". Le narrateur dans ce dernier chapitre se limite à présenter le retour au village comme une délivrance pour le héros. Cette dernière coïncide avec la fin d'un "monde pour lui devenu vieux, si vieux que certaines choses avaient deux, trois noms, et parfois, dissimulant ainsi l'essence même des choses les plus belles et pures dans leur nudité"(p. 255).

En réorganisant l'intrigue à partir des idées-force incarnées par le principal protagoniste - sauvegarde de certaines valeurs du passé adaptées au monde moderne, refus d'asservissement de l'homme noir...-, nous obtenons un texte à trois mouvements qui peuvent être schématisés de la manière suivante :

- naissance du héros et évocation du cadre traditionnel (Chap. I, II et III),
- conquête coloniale et résistance des Noirs face à l'agression étrangère (Chap. IV, V et VI),
- retour aux sources et reconquête de l'espace ancestral (Chap. VII et VIII).

Le récit est ainsi construit sur le modèle dialectique d'un "aller-retour" : village - ville - village, dont le point de départ correspond également au point d'arrivée.

Le mouvement ainsi décrit est lié à l'évolution psychologique du personnage principal. A cet éloignement du village correspond une maturation de sa part dans la lutte qu'il mène contre certaines coutumes traditionnelles, contre la domination coloniale et contre le nouveau pouvoir africain. Après cet échec de la ville, Mandala retourne au village. Ce retour aux sources, à l'instar de bien d'autres personnages des romans africains, lui fait mieux sentir ce qu'il est devenu, par rapport à ce qu'il était. Ainsi donc, de même qu'il revient après un long périple au point de départ de son aventure, de même après une longue séparation, il retrouve, enrichi des valeurs du monde occidental, l'harmonie avec le monde des ancêtres telle qu'il l'avait connue autrefois. Le cycle est ainsi fermé.

Pour rendre compte de cette forme cyclique du récit, l'auteur a eu recours à plusieurs techniques narratives dont les analepses, les prolepses et l'organisation scénique du texte.

I.3. Techniques narratives du récit .

a. Les analepses

On désigne par analepse : "Toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve" (DUMORTIER et PLANZANET, 1986:90). Les analepses correspondent à une manoeuvre appelée également "retour en arrière" ou "flash-back" à partir de laquelle le narrateur évoque un fait, un événement ou un temps du passé susceptibles de rendre intelligible la suite de l'histoire contée.

Les analepses dans ce roman permettent de déterminer non seulement le contraste existant entre les trois principales périodes de l'histoire africaine en général et du Congo en particulier, mais aussi l'opposition entre le monde du village fortement marqué par l'esprit de solidarité d'une part et le monde de la ville à la fois symbole de la déperdition et du modernisme d'autre part.

Le texte s'ouvre par des allusions à une époque qui, de l'avis du narrateur, n'était ni "meilleure", ni "pire", simplement différente de celle-ci. Il s'agit en fait de cette "Afrique-là" qui n'a connu ni la contrainte du fouet, ni les travaux forcés, encore moins l'impôt obligatoire comme effort de guerre et l'arbitraire des régimes à parti unique.

Les retours en arrière permettent de déterminer l'opportunité de l'oeuvre coloniale en terre africaine. Les souvenirs qu'évoque Mandala Mankunku dans cet extrait sont loin de légitimer toute violation de la dignité humaine sous quelque prétexte que ce soit :

"(Mankunku) se rémémora le premier blanc qui était entré dans son village il y a bien longtemps (...). Il se réalisa alors que tout ce que les étrangers avaient fait dans son pays n'avait pas été gratuit : les routes servaient à acheminer les palmistes et les bois vers la capitale, le chemin de fer permettait d'évacuer toutes ces richesses vers la mer, ceux qui savaient lire étaient nécessaires au maintien de leur administration et les indigènes en bonne santé indispensables pour faire les travaux durs ou être recrutés dans leur armée" (p.150-151).

Le séjour de Mandala en ville est présenté sous forme d'un long monologue intérieur, ce qui justifie les multiples retours en arrière qu'on y trouve. C'est dans ce nouveau cadre de vie que le héros tente, comme par le passé, de pérenniser les vertus et le courage légendaires de son aïeul Mankunku dont il portait le nom. Les nombreuses références à cet ancêtre fondateur du clan retentissent comme un leitmotiv, un stimulus qui pousse sans cesse le héros à lutter pour plus de liberté, de justice et de dignité des "sans voix" :

"Il se souvint de son passé, de son aïeul Mankunku, du vieux lufeni, de sa révolte toujours contre tout ce qui lui semblait aller à l'encontre de l'idée qu'il se faisait du monde : défi au grand fleuve, défi à la nature, défi au culte des ancêtres, contre Bizenga, défi contre l'étranger !" (p.200).

A la lumière de ce qui précède, Mandala Mankunku correspond désormais à ce que L. GOLDMANN qualifie de personnage "problématique", c'est-à-dire celui dont "l'existence et les valeurs se situent devant les problèmes insolubles et dont il ne saurait prendre une conscience claire et rigoureuse (JEUSS,1984:42).

Par ailleurs, le fait que le personnage principal revienne sans cesse sur des souvenirs du passé marqué du sceau de son aïeul accrédite la conception africaine selon laquelle "les morts ne sont jamais partis" et que les ancêtres morts continuent d'inspirer et de soutenir les actions de leurs lointains descendants.

Dans ce roman, l'auteur a également eu recours - à un degré moindre - à la technique narrative dite d'anticipation ou prolepse.

b. Les prolepses.

Le fait que Mandala Mankunku se définisse comme un personnage introverti c'est-à-dire fortement imprégné des valeurs traditionnelles, justifie la faible fréquence des prolepses dans ce roman.

Signalons à titre d'exemple cette décision du héros de retourner au village après sa libération :

"Oui, sa décision était prise (rapporte le narrateur). Il irait dans son village vivre ses derniers jours, converser une dernière fois avec les oiseaux, écouter le grand fleuve, écouter le vent et peut-être, qui sait, trouver la pureté des choses et l'éclat primitif du feu des origines" (p.251).

En effet, désespéré de vivre en ville à cause de profonds changements qui s'y déroulent, Mandala Mankunku rentre effectivement à l'endroit de sa naissance pour se ressourcer.

Le récit de Mandala apparaît enfin comme une longue aventure entrecoupée de plusieurs scènes au sens théâtral du mot qui en déterminent le mouvement général. N'est-ce pas avec raison que GENETTE (1972:141) écrivait : "La totalité du texte narratif peut se définir comme une scène ?".

c. L'organisation scénique du récit

Le roman Le Feu des origines, ainsi que nous l'avons montré précédemment, s'ouvre par la naissance mythique du héros (il passe pour n'être pas né) avec une particularité physique (il a des yeux verts) qui confirme son destin peu ordinaire (il a toujours l'air provocateur, l'attitude d'un rebelle) et se referme sur la mort expiatoire de ce dernier à l'endroit même de sa naissance (p.256).

Entre ces deux moments : la naissance et la mort, l'incipit et la clausule, alternent plusieurs micro-récits qui, de l'avis de Arlette CHELMAIN (1988:134) reconstituent "les différentes étapes de l'évolution locale (du Congo) depuis l'époque antécoloniale, l'harmonie au sein de la nature compromise par les guerres entre les tribus, la traite, la colonisation jusqu'à l'époque la plus récente, vécue abusivement par le même personnage à la longévité hors du commun".

Signalons parmi ces micro-récits : l'épreuve du fleuve qui donna au héros le "goût intarissable de défier les puissants" (p.19-23), la scène de la guérison miracle du père de Mandala (p.32-39); une manière pour le romancier de réhabiliter la pharmacopée traditionnelle, le débarquement et l'implantation des colons en terre africaine; prélude d'une longue et douloureuse période d'asservissement et d'exploitation économique et financière (chap.II et III), le rocambolique assassinat des parents de Mandala ainsi que la vengeance qui s'en est suivie (p.108-125), le départ ainsi que le retour des "tirailleurs" de la seconde guerre mondiale (p.204-209) dévoilant au grand jour la vulnérabilité des anciens "maîtres", l'engagement politique de Mandala Mankunku dans les divers mouvements de lutte pour l'indépendance du pays (p. 167-210) ... Telles sont quelques scènes qui composent ce récit et où le réalisme côtoie le magique ou le fantastique par endroits.

C'est ainsi que le pays auquel le narrateur fait allusion dans ce roman ne fait l'ombre d'aucun doute. Il s'agit d'une ancienne colonie française dont la construction du chemin de fer "Nzadi-Océan" coûta plusieurs vies humaines (p.105). Les allusions au prophète Mutsompa (au Congo il a existé un prophète du nom de Gérard Matswa) et Santu-a-Ntandu qui lui succéda et qui fut appelée Béatrice du Congo sont autant de référence qui nous situent dans le pays d'origine de l'auteur, la République Populaire du Congo.

Rar contre, l'épisode au cours duquel Mandala commet un parricide en tuant son oncle Bizenga pour trahison, s'apparente à ce que nous avons qualifié de réalisme magique ou prodigieux en ce qu'il se mêle avant tout à la sorcellerie, aux mythes, aux mythes, aux superstitions et se fonde sur la croyance que les morts font partie du monde des vivants :

"Le Masque (sic) ne s'arrête pas, Bizenga fait signe à son garde qui brandit son fusil, le dirige vers la créature qui avance et tire presque à bout portant. Mais le masque continue d'avancer, les balles ne peuvent le tuer, idiot, elles se transforment en eau (...). D'un coup sec, le Masque arrache le fusil et écrase le crosse sur la tête du tireur qui tombe, le crâne fracassé. Alors Bizenga est fou de peur (...). Le Masque (...) lève son étrange couteau; Bizenga marche à reculons, l'arme saisit un rayon de soleil, le renvoie dans les yeux et l'éblouit (...), le Masque plonge son couteau d'un coup sec et brutal dans le coeur du Chef Bizenga (...). Le sang gicle du Coeur, forme un petit ruisseau qui coule au centre du cercle, évite la palme verte,

continue son chemin de l'autre côté du cercle, dans l'herbe.
Alors la foule et les animaux réagissent, hurlent, caquettent,
implorent, pleurent" (p.124-125).

Pour mieux traduire le caractère tragique de ce combat de "sorciers" où deux "Nganga" s'affrontent, l'auteur a eu recours à un procédé stylistique appelé l'hyperbole qui consiste à mettre en relief une idée au moyen d'une expression qui la dépasse en exagérant un peu les choses soit pour solliciter la sympathie des lecteurs, soit pour susciter en eux une attitude contraire. Les cris lugubres des animaux ainsi que les pleurs des hommes et des femmes à la fin de ce duel témoignent de la gravité des événements qui annoncent l'effondrement du monde traditionnel.

La description que le narrateur fait de la prophétesse Santu-a-Ntandu, "cette jeune fille au pagne vert et à la blouse blanche, la tête couverte d'un mouchoir, une palme à la main (...)" (p.181), peut être considérée comme un exemple parmi tant d'autres où intervient le surnaturel, le fantastique dans le roman de DONGALA.

Le choix des couleurs dans son accoutrement - blanc et vert - ainsi que la palme "totem" qu'elle garde à la main, symbole de la victoire, témoigne de son appartenance au monde mythique. Ce qui donne tout son sens à la comparaison que le narrateur établit avec Jésus-Christ dans le passage ci-dessous :

"Tenez, une fois, sa piroque avait été endommagée par les tirs des militaires et prenait de l'eau de toutes parts; eh bien, elle (Santu-a-Ntandu) s'était levée et, comme Jésus, elle avait traversé la rivière en marchant sur les eaux. Une autre fois, elle était au milieu de ses fidèles lorsque les troupes encerclèrent, mais voilà, tout d'un coup elle ne fut plus là (...). Une autre fois enfin, en désespoir de cause, on avait envoyé des espions avec des caméras et des magnétophones pour la surprendre en flagrant délit de prêche subversif, eh bien, non seulement les films refusèrent de s'impressionner, mais les magnétophones aussi n'eurent de cesse d'oublier ce qu'ils avaient enregistré. En effet, une fois la bobine déroulée, les paroles de la sainte s'envolaient définitivement avec l'air et la bande redevenait vierge" (p.185).

Des analyses qui précèdent, on peut à présent se poser la question de savoir quelle est l'idéologie sous-jacente à ce caractère à la fois visible et invisible de Santu-a-Ntandu ? Quelle est la signification de ce récit de Mandala Mankunku où alternent des temps de dépit et des temps de défi, des moments de gloire et des périodes d'humiliation, le concret et l'abstrait, le réel et le fantastique ? Quelle est, enfin, la fonction des structures spatiale et temporelle dans le cadre de la recherche d'une sursignification appelée aussi "un au-delà" du langage ?

II. SIGNIFICATION DE L'OEUVRE

La recherche des éléments significatifs dans une oeuvre littéraire ne se réalise pas indépendamment du repérage des aspects formels qui en constituent la structure générale. Le caractère unitaire de l'oeuvre fait que les valeurs esthétiques soient

tributaires des valeurs éthiques et vice versa.

En présentant séparément ces deux aspects de l'oeuvre (fonds Vs Forme, valeurs éthiques Vs valeurs esthétiques), nous pensions ainsi mettre en relief ce qui semble pertinent à chaque catégorie dans la recherche de la signification de l'oeuvre.

Dans la seconde partie de cet article, nous analyserons successivement les différentes fonctions de l'espace et du temps dans ce roman ainsi que la manière dont certains symboles permettent de mieux cerner le projet de l'auteur.

II.1. Structure spatiale

Etudier la structure spatiale d'une oeuvre littéraire revient à déterminer la manière dont l'action est localisée pour en dégager le sens partant des rapports existant entre la localisation de l'action et l'action elle-même.

On distingue généralement deux types d'espaces : l'espace réel d'une part et l'espace fictif de l'autre.

a. Lubituku : un cadre fictif

L'intrigue du roman Le Feu des origines se situe dans un village imaginaire d'abord, puis dans une ville sans nom.

Le voyage qu'effectue le personnage principal du village vers la ville d'une part, et de la ville vers le village d'autre part, témoigne d'un double échec de la part de ce dernier :

- échec d'une vieille tradition incarnée par Bizenga et
- échec du nouveau pouvoir africain qui semble légitimer l'arbitraire, la délation, l'intolérance et le non respect de la dignité humaine.

Alors que le village se définit comme le berceau de l'esprit communautaire sans cesse violenté par certains chefs égoïstes et par le colonisateur, la ville par contre, est présentée comme le symbole d'un monde éclaté, un monde sans lois, un véritable "monde qui s'effondre" pour ainsi s'exprimer comme Chinua ACHEBE.

C'est donc au nom d'une certaine solidarité clanique que les membres de la famille de Mandala Mankunku s'opposent au mariage de leur fils avec une citadine d'une tribu très éloignée de la leur. L'image que le narrateur nous retrace de cette ville sans nom est celle de l'oisiveté, de la prostitution :

"Oh scandale, ô scandale ! Tu ne peux pas nous faire ça toi, notre héros, épouser une de ces femmes de la ville aux origines inconnues. Non tu ne peux pas l'aimer, tu connais ces filles des villes, des gens oiseaux et oisifs qui préfèrent l'apparence à la substance, des femmes qui ne sont que bruits et fureurs" (p.214).

Ne faut-il pas voir dans cet enfant albinos né de l'entêtement de Mandala d'épouser Milette comme un châtiment des ancêtres fondateurs du clan ?

Hormis ce symbolisme dépréciatif de la ville, le narrateur semble également mettre en exergue cet autre aspect mélioratif qui consiste à considérer la ville comme le symbole du progrès.

En effet, c'est dans les villes que s'étaient formés les différents foyers de tension qui ont débouché sur la décolonisation de la quasi totalité des pays africains vers les années 60. Mandala Mankunku reconnaît avoir pris une part très active aux côtés de Mutsompa et Santu-a-Ntandu dans la lutte anticolonialiste (p. 169-219).

La ville, c'est enfin et surtout cette victoire technique et technologique de l'Occident grâce à cette autre arme qu'est l'école. Sita et Bunseki Lukeni sont donc les prototypes de l'intellectuel africain des temps modernes qui, grâce à la science a appris "l'art de vaincre sans avoir raison".

Partant de la description que DONGALA fait de Bunseki Lukeni, chimiste de formation comme lui-même, il se pose le problème de la survivance de la tradition dans un monde sans cesse changeant, "un système devenu contrôlablement ouvert où tout tend naturellement vers un désordre plus grand" (p.234), selon les propres mots d'un des personnages du roman.

Comme solution à ce problème, E. DONGALA préconise une cohabitation harmonieuse entre tradition et modernité seule capable de générer entre les hommes un nouvel espoir. C'est cette philosophie de l'espoir qui se dégage en toile de fond de l'extrait ci-dessous :

"Il faut qu'il y ait de l'espoir.
Et puis nous sommes de la race de ceux qui
assistèrent à la création du monde, nous avons
le devoir d'être là lorsqu'il cessera d'exister" (p.235).

Bien que le village ainsi que la ville où se déroule l'histoire soient purement imaginaires, une lecture attentive du texte permet toutefois de fixer, à partir de certaines références d'ordre toponymique, onomastique, langagière..., les limites du cadre réel dans lequel évoluent les différents personnages.

b. La République Populaire du Congo : espace réel du roman

Poser le problème d'un espace réel dans une oeuvre littéraire revient à déterminer, au-delà de toute fiction, le degré d'enracinement de cette dernière dans une société bien déterminée. N'est-ce pas avec raison que J.-M. SANTRAUD (1972) écrivait: "Les artistes ont une patrie (même) si l'art n'en a point; c'est pourquoi une oeuvre reflète plus ou moins profondément le milieu dans lequel elle a été conçue".

En effet, le très légendaire personnage de Nimi a Lukeni "mémoire de la nation" (le premier roi de l'ancien royaume du Kongo s'appelle Nimi-a-Lukeni), la longue

et douloureuse période de domination française, la construction du chemin de fer "Nzadi - Océan" (ainsi nomme-t-on le chemin de fer qui part de Brazzaville la capitale à Pointe Noire, une ville située au bord de l'Océan), les personnages de Mutsompa et Sant-a-Ntandu (alias G. Matswa et Béatrice du Congo), la présence du camarade Président (p.229), guide suprême de la révolution..., toutes ces évocations et bien d'autres qui n'ont guère été citées compte tenu du cadre limité de la présente étude, permettent de confirmer l'appartenance de ce roman à la société congolaise. En dépassant le cadre strictement congolais (de Brazzaville), on peut circonscrire certains faits dans un cadre plus général, celui de l'ancien royaume du Kongo qui comprenait les pays comme le Gabon, le Zaïre et l'Angola.

Les noms des lieux et de certains phénomènes de la nature participent à une certaine vision du monde propre aux peuples de culture koongo. Le personnage principal ne s'appelle-t-il pas Mandala (les palmes ou l'enfant des palmes en souvenir du sanctuaire de palmes dressé à l'endroit de sa naissance ? Mankunku ou Mankundu signifie en kikoongo celui qui est doté d'une force surnaturelle, celui qui défie les puissants. Les surnoms de "Nganga" (féticheur, guérisseur) et Misini Mupepe (Machine - Vent, Locomotive - Vent) rappellent certains métiers que Mandala Mankunku a exercé dans les deux principaux milieux où il a vécu.

N'est-ce pas le jeune Mandala devenu "Nganga" qui affrontera un jour son ancien maître initiateur Bizenga (-Zenga : 'qui divise, qui sépare, qui coupe') accusé d'avoir trahi son peuple en facilitant l'implantation des étrangers dans le village ? Il n'y a rien de plus expressif pour traduire la cruauté des miliciens noirs au service du Blanc que ce nom de "Mbulu mbulu" (abeilles à la piqure mortelle) leur attribué par leurs frères de race.

C'est dans un élan de révolte contre son oncle qui rançonnait ses patients que Mandala Mankunku recherche dans la nature des substances capables de guérir sans l'aide des ancêtres. Le "kimbiolongo" (racine qui redonne la vitalité et la virilité aux hommes) dont les vertus aphrodisiaques sont reconnues de nos jours, les feuilles de "mansunsu" efficaces contre la fièvre et la fatigue musculaire, le kazu (noix de kola) un anti-soporifique... sont autant de découvertes faites par lui grâce auxquelles "des vieux vécurent une jeunesse avec de jeunes épouses dynamiques, les sorciers ne purent plus frapper les gens avec la paludisme, on ne faisait plus appel au féticheur Bizenga pour un banal mal de ventre" (p.37).

Toutes les références citées ci-dessus appuient la conception africaine selon laquelle tout objet de la nature se définit par rapport à une certaine force qui s'y trouve et que loin d'être considéré comme un acte gratuit, le fait même de nommer quelque'un ou quelque chose s'intègre dans un "modus vivendi", une philosophie de vie propre à une société et à un moment bien précis de son histoire.

II.2. Structure temporelle

Publié en 1987, soit plus d'un quart de siècle après la vague des indépendances africaines, ce roman de E. DONGALA constitue véritablement une rupture sur le plan thématique avec deux de ses principales oeuvres. Un fusil dans la main, un poème dans la poche (1973) et Jazz et vin de palme (1982) ainsi qu'avec la quasi totalité des oeuvres - tous les genres confondus - qui, à la suite de Les Soleils des indépendances (1970), dénoncent sans détour la fourberie des dictateurs africains auprès de qui la politique est synonyme de tromperie et où l'injustice est monstrueuse, le chômage et la misère écrasants.

Ce roman nous replonge au contraire aux origines de la tradition africaine et évoque successivement la période pré-coloniale, la période coloniale et à une moindre mesure celle d'après les indépendances.

La période pré-coloniale est décrite non sans une certaine nostalgie pour le narrateur. Elle correspond au "crepuscule des temps anciens" dont parle Nazi Boni essentiellement marqué par le calme, la sérénité, l'harmonie avec la nature.

La période coloniale est décrite comme une longue période de troubles, de misères, de déportations, de déshonneurs. Rien ne semble mieux exprimer l'état de choc dans lequel s'étaient retrouvés les Noirs au lendemain de l'occupation étrangère que cette citation de Saint-John PERSE reprise au début du chapitre II (cfr. tableaux synoptiques). Le poète compare les mouvements des Blancs en terre africaine à des "très grands vents" dévastateurs, sans "garde ni mesure" qui créaient sur leur passage la désolation la plus totale" et nous laissaient hommes de paille en l'an de paille".

La description ci-dessous traduit la reprobation de l'auteur contre l'entreprise coloniale quelles qu'en soient les raisons :

"Lorsque les premières populations virent ces êtres étrangers débarquer sur les rivages, elles eurent peur. Certains s'enfuirent comme on fuit devant un monstre, d'autres encore les reçurent avec honneurs, croyant que c'étaient des messagers envoyés par les ancêtres. Quand ils comprirent qu'ils n'étaient que des conquérants étrangers, il était trop tard, leur terre était conquise et leur pouvoir anéanti" (p.58).

Les deux dates citées nommément dans le texte (mai 1945 et 1955) rappellent certains événements importants de l'histoire des colonies de l'époque en général et de celle du Congo en particulier.

En effet, c'est en mai 1945 que prend fin la seconde guerre mondiale : "la guerre était finie" (p.151) avait-on annoncé à la radio. La fin de la guerre coïncide donc avec le retour des tirailleurs dans leurs pays, fiers d'avoir combattu aux côtés de leurs anciens maîtres dont ils connaissaient désormais la faiblesse.

L'année 1955 (p.166) rappelle la conférence de Bandoeng qui réunit du 18 au 24 avril les représentants de 29 pays du Tiers-Monde sur la question coloniale et dont

les orateurs les plus écoutés furent : "Kwame NERUMAH (Ghana), SUTOPNO (Indonésie), NASSER (Egypte), NEHRU (Inde), CHOU EN-LAI (Chine)" (p.166).

Toutes ces figures apparaissent, aux yeux des peuples opprimés de cette époque, comme des symboles de la résistance anti-colonialiste, des prophètes de l'indépendance.

Par ces allusions historiques, E. DONGALA semble souscrire à la thèse selon laquelle l'indépendance et la libération de l'Afrique en général et du Congo en particulier n'ont jamais été un cadeau de l'homme blanc mais bien au contraire le résultat d'une longue lutte contre l'ancien maître. Voilà qui justifie la longueur de cette partie qui s'étend sur près de cent quatre-vingt-seize pages contre quarante-huit pages pour la période pré-coloniale et douze seulement pour celle post-coloniale.

Lorsque l'intrigue arrive à sa fin, le personnage principal qui aurait vécu éternellement jette un dernier regard critique sur les nouveaux dirigeants africains qui n'ont pas réussi à lever le défi leur lancé par l'ancien maître, celui de "desseiner l'état de la dépendance dans l'intérêt des peuples et de la nation" (AISSI, 1988 : 47).

Par le retour aux sources qu'il décide d'entreprendre, Mandala tente ainsi de reconquérir l'univers ancestral et de se redéfinir par rapport à ce qu'il était devenu après un long périple en ville et dans les géoles du "camarade président". Le feu qui embrase sa demeure ainsi que tout l'univers qui l'entoure devient le symbole de la connaissance pénétrante et d'un nouvel espoir qui donne à la palme toute sa signification.

II.3. Symbolisme de l'oeuvre

Ce roman regorge plusieurs symboles parmi lesquels : le feu, la palme ainsi que la couleur verte qui lui est propre, le fleuve, la forêt... Dans les limites de ce travail, nous n'interprétons que les deux premiers symboles en raison de leur fréquence très marquée dans le texte.

a. La palme (verte)

La palme tout comme le rameau ou la branche verte sont universellement considérées comme des symboles de la victoire, de l'ascension, de la régénérescence et de l'immortalité.

La palme plantée à l'endroit où est né Mandala Mankunku tout comme son propre nom Mandala, participent à cette vision du monde des choses qui consiste à immortaliser l'enfant (Mandala passe pour un personnage qui a vécu éternellement) et à travers les victoires qu'il a pu gagner, celle de tous les opprimés de la terre.

C'est encore et toujours avec cette palme "totem" à la main que Mandala af-

frontera courageusement son oncle dans un duel d'où il sortit victorieux.

Tout comme les palmes qui préfigurent la résurrection du Christ à l'issu du Calvaire, elle symbolisent ici l'échec du colonisateur, la destruction par le feu de toute idéologie non progressiste.

b. Le feu

La plupart des aspects du symbolisme du feu sont résumés dans la doctrine hindoue qui lui confère toute son importance fondamentale.

En effet, le feu symbolise soit des passions dans le cas de l'amour et de la colère soit l'esprit, le feu de l'esprit est également le souffle. C'est ce dernier aspect du feu (symbole de la purification et de la régénérescence) qui se dégage implicitement du titre même du roman.

N'est-ce pas avec raison que Saint Martin définissait le rôle du feu en ces termes : "L'homme feu, sa loi, comme celle de tous les feux, est de dissoudre (son enveloppe) et de s'unir à la source dont il est séparé" (Cité par J. CHEVALIER, 1970:434).

C'est au sortir des géôles présidentielles que Mandala Mankunku décide, à l'instar de Fama le personnage principal des Soleils des indépendances, de retourner au bercail.

Le grand feu qui embrase tout son parcours peut être compris comme le symbole "d'un monde qui brûle et qui s'écroule" (p.254). Telle semble être la signification de la réflexion que Mandala fait dans le passage ci-après :

"Il se demandait s'il ne portait pas lui-même sa propre négation s'il ne fallait pas aussi consommer celui qui avait porté tous les noms, Mandala, Mambou, s'il demeure, comme ce monde devenu pour lui vieux (...). Comment un tel monde pouvait-il se régénérer sans se détruire auparavant ?" (p.255).

Ainsi en tant qu'il brûle et consume, le feu purificateur et régénérateur peut également être considéré comme le signe annonciateur d'un monde nouveau, le symbole du changement.

C'est cette vision optimiste du monde que l'auteur semble mettre en relief à travers cette réflexion du narrateur :

"Toute fin porte en elle un espoir, celui d'un commencement. C'était peut-être cet espoir qu'il était en train de vivre maintenant, il était peut-être en train de regermer avec les grains de mil et de maïs. Et soudain, en un bref moment de lucidité, il découvrit enfin ce qu'il avait cherché pendant toute sa vie : retrouver, comme au premier matin du monde, l'éclat primitif du feu des origines" (p.255-256).

Tout porte à croire que le feu intérieur (celui qui permit à Mandala de défler les puissants de ce monde) est à la fois connaissance pénétrante, illumination et destruction de l'enveloppe. Voilà qui donne tout son sens à la citation de la BHAVAGAD-GITA reprise au début du chapitre VIII :

"Regarde à présent unifié en mon corps
l'univers tout entier, tout ce qui se
meut et ne se meut pas" (p.253).

CONCLUSION

Quelle conclusion tirer au terme de cette analyse ?

L'intrigue de ce roman participe à ce que nous avons qualifié d'une esthétique du voyage. Le personnage principal effectue un voyage qui le conduit du village vers la ville d'abord et de la ville vers le village ensuite. Ce déplacement du héros constitue pour le romancier un prétexte pour jeter un regard critique successivement sur :

- le système politique du colonisateur qui affecte le monde traditionnel (désintégration de la solidarité clanique au profit de la cupidité et de la trahison),
- les religions importées, symbole de l'aliénation spirituelle.

E. DONGALA s'attache ainsi à montrer, à l'instar de ses aînés dans le monde des lettres dont MONGO BETI, V.Y. MUDIMBE, R. PHILOMBE ... l'inutilité formelle des religions étrangères que l'on tenta d'imposer à des peuples profondément religieux. L'acceptation de nouvelles religions apparaît comme un moyen de persuader les populations d'accepter le nouvel ordre colonial en vigueur.

D'un bout à l'autre de ce roman, DONGALA tente de réhabiliter l'honneur et la dignité de l'homme noir. C'est donc à sa juste valeur que le personnage principal nous est présenté comme un rebelle au sens "césairien" du terme, c'est-à-dire celui qui s'inscrit en faux contre l'oeuvre coloniale déshumanisante, celui qui rejette certaines institutions traditionnelles qui retardent encore le décollage de l'Afrique, celui qui se rebelle, enfin, contre le nouveau pouvoir africain fait d'intrigues, de déshonneurs, de maraboutages, de mensonges et de bâtarde pour paraphraser l'auteur des Les Soleils des Indépendances.

Par le retour aux sources du héros, l'auteur de Le Feu des origines préconise une cohabitation harmonieuse entre tradition et modernité. C'est dans ce cadre qu'il faut circonscrire cette réflexion que le sage Lukeni faisait à Mandala Mankunku : " il faut souvent partir pour mieux revenir" (p.49).

L'histoire de Mandala, ainsi que le fait remarquer A. CHENAIN, demeure un récit de "la quête de l'absolu, d'un savoir qui se cache derrière les apparences des choses" (1988:185). Lorsque le héros retourne à l'endroit de sa naissance, celui-ci a vécu une incursion non seulement dans le monde du savoir ancestral mais aussi dans la culture moderne ayant acquis une formation technique.

BIBLIOGRAPHIE

1. AISSI, Antoine, (1988), "De la colonisation à nos jours (1980-1980)", Notre Librairie, littérature congolaise (92-93). Paris : Clef.
2. CESAIRE, Aimé, (1983), Cahier d'un retour au pays natal. Paris : Paris : Prés. Afr.
3. CHEMAIN, Arlette, (1988), "Une écriture plusieurs fois renouvelée E. DONGALA", Notre Librairie, littérature congolaise (92-93). Paris : Clef.
4. CHEVALIER, Jacques, (1976), Dictionnaire des symboles. Paris : Seghers.
5. CHEVRIER, Jacques, (1983), "L'émergence d'une littérature, approche historique et thématique des littératures africaines", Notre Librairie (68). Paris : Clef.
6. COLLECTIF (1979), Colloque sur la littérature et l'esthétique négro-africaines, Abidjan-Dakar / N.E.A.
7. DIAGNE (1979), in Collectif.
8. DONGALA, Emmanuel, (1973), Un fusil dans la main, un poème dans la poche, Paris : Albin Michel.
9. (1982), Jazz et vin de palme et autres nouvelles. Paris : Hatier.
10. (1987), Le Feu des origines, Paris : Albin-Michel.
11. DUMORTIER, J.L. et PLAZANET, Fr., Pour lire le récit, Bruxelles : De Boeck.
12. GENETTE, G., (1972), Figures III, Paris : Seuil.
13. GETREY, Jean, (1982), Comprendre l'Aventure ambiguë de Cheik Hamidou Kane, Issy-les-Moulineaux : Ed. St Paul.
14. JEUSS, Marie-Paule, (1984), Les Soleils des indépendances d'A. Kourouma, Abidjan / N.E.A.
15. LABOU TANSI, Sony, (1979), La Vie et demie. Paris : Seuil.